

O DEVIR-ANIMAL EM LUIZA NETO JORGE E PAULA REGO: MULHER CABRA, MULHER-CÃO E OUTRAS METAMORFOSES

Maria João Cameira
ISCAP – P. PORTO
Portugal
mjcameira@gmail.com

Resumo

As obras de Luiza Neto Jorge e Paula Rego são um bom exemplo de diálogo polifónico entre as várias artes. Sendo contemporâneas, as suas obras, de matriz surrealista, revelam um desejo claro de desconstruir e subverter o conceito tradicional de arte recriando-a.

Ambas recorrem obsessivamente a uma identificação com diferentes animais traduzida em metamorfoses completas ou parciais da figura feminina. A atitude da mulher jorgiana, representada, sobretudo, pela mulher-cabra, é sempre a de uma mulher erótica, ativa, agressiva e desafiadora enquanto a animalidade em Paula Rego, protagonizada principalmente pela *Mulher-Cão*, apresenta a mulher submissa, humilhada, mas revoltada com a sua situação.

Se a Neto Jorge se pode aplicar o «devir-animal» deleuziano total, em Paula Rego ele surge «internalizado» projetando-se em figuras grotescas e monstruosas, onde a metamorfose se revela externa. No entanto, nem por isso as mulheres pintadas por Rego são menos insurrectas do que as da escritora.

Palavras-chave: Luiza Neto Jorge, Paula Rego, Gilles Deleuze, «devir-animal», metamorfose

Abstract

The works of Luiza Neto Jorge and Paula Rego are a good example of a polyphonic dialogue between the various arts. Being contemporary, their surrealist works reveal a clear desire to deconstruct and subvert the traditional concept of art by recreating it.

Both resort obsessively to an identification with different animals translated into complete or partial metamorphoses of the female figure. The attitude of Neto Jorge's woman, represented mainly by the goat woman, is always that of an erotic, active, aggressive and challenging woman while the animality in Paula Rego, mainly carried out by the *Dog-Woman*, presents her submissive, humiliated, but revolted by her situation.

If to Neto Jorge we can apply the total Deleuzian "becoming-animal", in Paula Rego it appears «internalized», projecting into grotesque and monstrous figures, where the metamorphosis reveals itself externally. However, the women painted by Rego are not less insurrect than those of the writer.

Key words: Luiza Neto Jorge, Paula Rego, Gilles Deleuze, «becoming-animal», metamorphosis

“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto.”
Gilles Deleuze

A quantidade e qualidade da produção criativa em literatura, música, cinema, artes plásticas ou teatro abrem, cada vez mais, a porta ao diálogo polifónico entre as várias artes, conduzindo a um conceito lato de “texto” assente numa evidente

dissolução de fronteiras herméticas entre as disciplinas. Este contacto multidisciplinar, para além do limite do estritamente literário, fundamenta-se na abertura a uma grande diversidade de textos culturais, de que resulta um alargamento de horizontes e um diálogo profícuo entre eles.

A intertextualidade existente na poesia de Luiza Neto Jorge não dialoga apenas direta ou indiretamente com a literatura e a poesia, mas também com outras artes como a pintura de Francis Bacon, a escultura de Henry Moore ou o teatro de Antonin Artaud. Nalguns dos seus poemas, a autora, referindo-se às palavras, prefere designá-las metaforicamente como «traços» ou «riscos», como em «Eu, Artífice» (Jorge, 1993: 135) e «Visitação» (*idem*: 237). Em «Poema», a poeta define a poesia como experiência limite, sendo o próprio poema considerado metafórica e metonimicamente um «traço de alarme» (*idem*: 53). No «IX», de *Éclaircissements*, está contida uma referência direta à pintura: «Touches de crayon / deçà, delà. / L'oeil danse. Fête, / lumière noire...» (*idem*: 308).

Paula Rego também afirma que «se as palavras e associações de palavras podem, por si, começar a sugerir novas direcções, também o podem os corpos representados e reais» (Bradley, 1997: 32).

Após o longo silêncio a que as mulheres foram votadas e que resultou na ausência de uma verdadeira tradição artística no feminino, ambas, partindo de uma matriz surrealista, mostram nas suas obras uma nova perspectiva do mundo, transgredindo as normas vividas na época em que se começaram a afirmar no panorama cultural e artístico. A envolvente social, política e religiosa em que viveram, imprimiu nas suas obras, de forma indelével, a afirmação de um desejo profundo de liberdade total, expresso, de modo geral, por uma linguagem e imagística violentas, perturbadoras e contundentes. Ambas saíram em determinada altura do país, durante as décadas de cinquenta e sessenta, de forma temporária ou permanente. Luiza Neto Jorge (1939-1989) tem apenas menos quatro anos do que Paula Rego.

Confrontando a poesia de uma e a pintura de outra, vemos que têm uma forma idêntica de encarar a arte e de a exprimir.

O tema da animalidade expressa-se recorrentemente, diremos mesmo, obsessivamente, nas duas artistas.

Os animais sempre participaram na vida dos homens desde as suas origens, não só como forma de subsistência, mas também como substância das suas lendas e fábulas. A poesia surrealista valorizou o seu simbolismo, nos mitos ou visões sobre a origem do mundo, numa extensa rede de referências. No *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paul Éluard define a beleza animal pela sua luminosidade e nudez interior, como se estas características contribuíssem para aceder ao desconhecido, ao irreal: «L’animal comme la lampe – un peu plus que l’alumette.» (P.E.) «Tous mes animaux sont obligatoires – ils ont des pieds de meuble – et des mains de fenêtre.» (P.E.) «Les animaux sont beaux parce qu’ils sont nus – à l’intérieur aussi.» (G.H.) (Éluard, 1938: 754)

André Breton parte do princípio de que todos os homens são sempre animais: «Prisonniers des gouttes d’eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels» (Breton, 1920: 53)¹.

Luiza Neto Jorge, no conjunto que tem por título «Outra Genealogia», da obra *O Seu A Seu Tempo*, define o homem como um animal: «[C]omeçaria o animal por ser/ um movimento lento sob a treva», logo após ter afirmado no poema «I», da mesma: «[o] poeta é um animal longo/ desde a infância» (Jorge, 2001: 122).

Luis Maffei, estudioso da poesia jorgiana, considera que a animalidade na poesia de Luiza Neto Jorge é superior à condição humana, sendo um «estado admirável a se alcançar» (Maffei, 2008: 186).

Em «Outra genealogia», há uma recusa da autora em aceitar as classes zoológicas, dizendo-o claramente no «V» poema deste conjunto:

1 Esta frase de André Breton inicia o texto intitulado «La Glace Sans Tain» que abre *Les Champs Magnétiques* de Breton, escrito em 1919, por Breton e Philippe Soupault. Este livro aparece como «le livre par quoi tout commence» e o Surrealismo em particular. Através dele se entende que, mesmo antes do movimento Dada ter conquistado Paris, já Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault e Paul Éluard tinham preocupações e exigências que configuravam antecipadamente o que iria ser o movimento (Béhar / Carassou, 1992: 14).

Não aceito as classes zoológicas
Nada que lhes facilite
A tão terrestre permanência
Tão aérea tão aquática
(...)
(Jorge, 2011: 123)

Paula Rego valoriza, igualmente, a presença de animais na sua linguagem pictórica, conferindo-lhes um papel de relevo. A este propósito, transcrevemos a opinião da pintora: «Os animais são criaturas nobres. Se as mulheres alcançarem o estatuto de animais, têm sorte. Ser animal é uma asserção de animalidade, de vigor e vitalidade». (*apud* Collins, 1997: 83).

Paula Rego cria também genealogias que Bernardo Pinto de Almeida, crítico de arte, qualifica de «genealogias marginais» (Almeida, 2006: 20) compreendendo os variados animais como coelhos, corvos, lebres, bodes, macacos, pássaros, avestruzes, cães e outros que criam cenários de verdadeiros zoológicos, como no quadro *Na Praia* de 1985. Ainda que os animais que constituem os bestiários das duas artistas não sejam exatamente os mesmos, os temas e a forma de os tratar são semelhantes. Encarados de forma nova, eles ultrapassam a sua categorização e hierarquia zoológica.

Veja-se em Luiza Neto Jorge o poema mais expressivo desta temática, no qual a autora procede a uma «desconstrução poética dos estereótipos sobre o feminino» para «virar do avesso» as estruturas estabelecidas, procedimento habitual na sua escrita, como evidencia o poema «Metamorfose» (Cf. Gusmão, 2010: 483):

Quando a mulher
se transformou cabra
marés anuíram
ao ciclo recente
das águas
ah
as bombas desceram em paraquedas antes dos homens

Esta é a revolta
a metamorfose
onde equinócios mecânicos
abortam os filhos

Cabra só cabra espeta
nas pernas dos pagens
os cornos alucinantes
como para ergueres dos mortos
a necessidade da vida
antes
A mulher se transformou cabra
ritual de emigração
em resposta à raiz
constante das árvores
ao grande silêncio
empastado nas letras
de imprensa

Foi quando a mulher
se fez cabra

no compasso da fúria
contra a batuta
dos chefes de orquestra
que escorrem notas dos gritos da música

Fez-se cabra
desatenta de origens
cabra com fardo de cio
no peso das tetas
cabra bem cabra
adoçando a fome
na flor dos cardos
(Quando a cabra
voltar mulher –
– ressurreição)
(Jorge, 1993: 64-65)

Este é o poema jorgiano mais exemplificativo da subversão de um estereótipo de feminilidade sexualmente passiva, entre os textos que explicitamente adotam uma perspectiva libertária relativamente à sexualidade feminina dos anos 60 e 70. No verso «a mulher se transformou cabra», recorre ironicamente ao motivo da metamorfose da mulher em cabra, tirando partido do sentido pejorativo do nome do animal como forma de agressão a uma sociedade que restringe a liberdade feminina.

Uma hipotética semelhança física da cabra com o diabo converter-se-á em subversão positiva da simbologia deste último, no que respeita à valorização das forças do instinto e da importância fundamental da sexualidade (Chevalier / Gheerbrant, 1982: 353).² Relativamente à função dos animais, pode estabelecer-se uma

2 «Sur le plan psychologique, le Diable montre l'esclavage qui attend celui qui reste aveuglement soumis à l'instinct, mais il souligne en même temps l'importance de la libido, sans

correspondência entre a obra de Luiza Neto Jorge e algumas formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari, nomeadamente no que se refere ao «devir-animal». Para estes autores, trata-se de um processo de «desterritorialização absoluta do homem, por oposição às desterritorializações relativas que o homem produz sobre si mesmo ao deslocar-se ou ao viajar. Esta é uma viagem imóvel e no mesmo sítio que só pode ser vivida e compreendida em intensidade» (Deleuze / Guattari, 2003: 69). É através deste conceito de «devir-animal» que poderemos compreender o sujeito poético, tendo em conta que esse devir é «captura, posse, mais-valia, nunca é reprodução ou imitação» (*idem*: 35). A metamorfose da mulher em cabra que inaugura o poema, poderia apontar para a mulher sexualmente promíscua mas, na poesia jorgiana, vai no sentido da mulher sexualmente liberta. Este “devir-animal” é positivo, sendo esta transformação glosada em cada estrofe, para encerrar na última, de forma circular e com um final feliz (mulher – cabra – mulher), como que brotando do poema um grito de esperança sugerido pela prevalência da positividade: «Quando a cabra / voltar mulher – / – ressurreição».

Assim, a mulher recupera a forma inicial traduzida no desejo de afirmação sexual, cultural e social através de um poético «devir-animal».

Esta metamorfose é simultaneamente temporária, estratégica e transgressão artística. Ela surge situada num cenário de guerra e violência e apresenta-se como uma revolta, num movimento simultaneamente ofensivo e defensivo que se insere na isotopia semântica de «ressurreição» que surge associada à repulsa pelo aborto («equinócios mecânicos / abortam os filhos»)³. A destruição dos limites desestabiliza a ordem vigente («espeta / nas pernas dos pagens / os cornos alucinantes») e incentiva as forças da vida contra a morte: *eros* contra *thanatos* («como para ergueres dos mortos

laquelle il n’y a pas d’épanouissement humain et pour pouvoir dépasser la chute de la Maison-Dieu (...) il faut avoir été capable d’assumer ces forces redoutables d’une façon dynamique» (Chevalier / Gheerbrant, 1982: 353).

³ Após a derrota da proposta a favor da legalização do aborto em Portugal, em 1998, Paula Rego pintou uma série de 10 pastéis paradoxalmente intitulada Sem Título na qual, sem rodeios, denuncia a situação que as mulheres viviam e na qual fala das suas experiências e das vivências das mulheres perto da Ericeira, onde viveu.

/ a necessidade da vida»). A insurreição vai contra a prática frequente da «emigração», a censura da imprensa («grande silêncio / empastado nas letras / de imprensa») e as convenções sociais («contra a batuta / dos chefes de orquestra»), tentando reconfigurar uma nova partitura contra as convenções estabelecidas a favor do reconhecimento do direito da mulher ao desejo sexual e à escolha do melhor parceiro: «cabra com fardo de cio / no peso das tetas / cabra bem cabra / adoçando a fome / na flor dos cardos»⁴.

Esta metamorfose de um corpo feminino em corpo-animal, com simbologia essencialmente sexual, contamina todo o discurso que também contém preocupações sociais, políticas e de liberdade da expressão escrita (Gusmão, 2010: 484 / Klobucka, 2009: 247).

No entanto, não é só o poema «Metamorfose» que se refere a animais. Há outros em que mais superficialmente se deteta a animalidade, a subversão e a liberdade de escrita. Nesta ordem de ideias, o conjunto «As Revoluções da Matéria» apresenta a série que se lhe segue, «Outra Genealogia», sobre a qual já falámos (Jorge, 1993:123).

Os cinco primeiros poemas desta secção não possuem títulos, mas números, sucedendo-lhes oito sobre animais: «Fábula», «Dos Pássaros», «Monumento às aves», «Dos peixes», «Dos felinos», «Dos répteis», «Dos Insectos» e «Dos paquidermes». Numa narrativa bíblica genesíaca, assistimos a um desfile fantástico de diferentes «espécies» de animais, em que se colocam lado a lado «animais míticos», «místicos», «hermafroditas», «voadores voláteis», «súcubos», «satanazes» e outros, à semelhança de uma arca de Noé surrealista, na qual convivem, em pé de igualdade, homens, mulheres e poetas e entre os quais o sujeito se inclui.

Nestes cinco poemas iniciais, a resistência e subversão atualizam-se na metamorfose do humano em animal, que se inicia pela invocação daquele com características ainda humanas de forma intensamente visceral: «vinde animais

4 Paula Rego pinta igualmente mulher a mulher independente e autónoma. Ela é a primeira artista associada da National Gallery de Londres e as suas mulheres são representadas de forma geralmente robusta e quase viril, como demonstração da sua força exterior, espelho da sua capacidade de luta e recusa da submissão.

selvagens / dentro dos ossos / vorazes» (Jorge, 1993: 123). A proclamação da indissociabilidade do humano e do animal do poema «V», («Não aceito as classes zoológicas / nada que lhes facilite / a tão terrestre permanência / tão aérea tão aquática», (*ibidem*) identifica o sujeito com o animal ao ponto de anular o humano que o caracteriza como pessoa, numa forma completa de «devir-animal»: «Entre deitar-me e levantar-me sento-me ajoelho-me acrobato / aprendo uma infinidade de gestos que / me conduzem a um sem número de situações (...) transportadas ao espírito que me eliminam / do outro reino animal».

Nos restantes poemas de «Outra Genealogia», faz-se a apologia da liberdade, com recurso à rebeldia e espírito de liberdade dos animais em geral. De entre todos os enumerados, o sujeito poético confere maior importância às aves, pois reserva-lhes dois poemas: «Dos Pássaros», p. 126 e «Monumento às Aves», p. 127. No segundo poema, identifica-se com estes seres («por nós aves», v. 9). O título desta última composição surge grafado entre aspas com a designação de «monumento» como se a poeta desejasse perpetuar um acontecimento importante, o da emigração, associada a aviões como «pássaros / (mágicos cavalgando a / alta realidade)» ou «gordos pássaros». Não esqueçamos a fuga do país levada a cabo por muitos portugueses para França, ou outros países, em busca de liberdade e de melhoria de vida, entre os quais se inclui a própria autora.

Passando à pintura de Paula Rego, Ana Gabriela Macedo observa que a artista se insurge energeticamente contra o poder instituído num «diálogo renovado e não-nostálgico com a chamada Grande Tradição» (Macedo, 2010: 61) da cultura falocêntrica. À semelhança de Luiza Neto Jorge, a pintora recorre frequentemente à simbologia animal num processo de transfiguração subversiva de desconstrução do original. Questiona igualmente os «chamados ‘corolários naturais’ da diferença entre os sexos» e «a suposta ‘ordem natural das coisas’ traduzida na aceitação passiva, dependência e submissão da mulher ao homem (*idem*: 65) para criar igualmente uma espécie de epopeia triunfalmente feminina. É interessante verificar que, tal como na

poesia em estudo, esta obra também é de matriz surrealista, nela se inscrevendo a violência, o disforme, a obsessiva desconstrução de imagens e de fronteiras entre o real e o imaginário, a subversão, o choque entre realidades distintas, a revolta e a valorização da mulher numa completa liberdade de criação e realização. Bernardo Pinto de Almeida, constata a existência de uma coabitação entre diferentes imagens e animais, bem como a «alusão a formas de fantasmagoria – herdeiras de certa imagética surrealista» reiterando o formante surrealista na obra da pintora: “Nos anos sessenta, a introdução de elemento de estranheza e de surpresa era de tal modo recorrente nesta pintura que os surrealistas portugueses, em especial Cesariny, consideravam Paula Rego da sua «família».” (Almeida, 2006: 7)

O cão é, de todos os animais, o que apresenta maior realce e recorrência nesta pintura.

Esta preferência, começa por observar-se claramente em 1965, no quadro *Cães Vadios* (*Stray Dogs from Barcelona*), reproduzido na capa da primeira exposição da pintora no SNBA (Lisboa 1965-1966). Pinto de Almeida chama a atenção para a recorrência desta temática na obra de Paula Rego ao longo de três décadas de anos (Almeida, 2006: 9).

Este quadro retrata um cenário decadente de grande violência, tendo surgido de uma notícia lida no *Times* sobre cães envenenados em Barcelona que são representados como pequenas figurinhas aladas em volta de um cadáver, reduzidos a um «(quase) desaparecimento material, (...) redução à Figura (ao *figural*, que não ao figurativo)» em que a imagem do cão se torna mais perceptível pela pulsão que o parece atravessar do que pelo seu corpo (*idem*: 7). Esta pintura parece apelar diretamente à interiorização de um terrível impulso de fúria inscrito nos seguintes versos jorgianos: «Vinde animais míticos / (...) voadores voláteis / súcubos / satanazes / vinde selvagens animais / dentro dos ossos / vorazes» (Jorge, 1993: 123).

A partir de 1986, surge a série de pinturas *Menina e o Cão* que é constituída por um conjunto de quadros em que uma rapariga trata de um cão, representando o

animal o modo de relação ou não relação com o humano. Desaparece a exuberância espacial dos anteriores «animais carnavalescos» de trabalhos anteriores que dão lugar a «composições mais contidas», situadas num espaço simples e legível com um primeiro plano e um plano de fundo no qual se observam duas personagens ou «*dramatis personae*», neste caso uma menina e um cão, que com as suas atitudes recriam um passado silenciado a assombrar um presente histórico. (Rosengarten, 1997: 67-68).

Esta série é constituída por dois ciclos. No primeiro, a figura feminina assume a liderança da ação, enquanto o cão é subjugado e acarinhado e a menina faz o papel de mãe, amiga, enfermeira e amante num jogo de dominação e sedução que se irá prolongar em obras posteriores. Estas pinturas não contêm violência, mas compaixão, cumplicidade, humildade, comunicação e uma comunhão para além das palavras reforçada pela expressão de doçura do olhar do cão, como Pinto de Almeida muito bem observa (Almeida, 2006: 18).

No entanto, no quadro “Menina a levantar as saias a um cão”, Fiona Bradley considera existir nesta figura feminina «uma espécie de ameaça ou agressão latente» na qual ela confronta o animal com uma «máscara de desafio indiscutível». Neste quadro, o cão mostra-se «completamente confuso e parado» (Bradley, 2004: 44) ao passo que a protagonista parece expressar os laivos de sexualidade contida nos cenários anteriores, numa tentativa de erotização da relação. No segundo ciclo desta série, a pintora continua a trabalhar a temática do cão, explorando e encenando tensões, numa curiosa e paradoxal disformidade identitária que favorece o jogo do erotismo e anuncia a série *Mulher-Cão*.

Este conjunto de pinturas criado nos anos noventa transforma em formulações identitárias complexas o que inicialmente se assemelhava a inocentes brincadeiras de criança, construindo personagens em função dos sentimentos e das atitudes que se tomam em relação aos outros (Cf. Bradley, 1997: 19). É nele que a crescente feminização do animal adquire maior expressão e violência, concentrando enorme «carga metafórica do devir-animal da artista» (Cf. Almeida, 2006: 18) para o que

contribui a recorrência a retratos de mulheres ossudas, truncadas e cabeludas, de rosto rude e fortemente expressivo e pernas grossas e resistentes. O grotesco desta desmesura de formas e proporções acentua a capacidade de confronto com o poder masculino e coloca estas mulheres bem longe das representações frágeis e harmoniosas da pintura tradicional.

Possuidora de um forte impulso narrativo, a artista revisita lendas, contos de fadas que ouviu na infância, mitos, tradições populares, textos canónicos das literaturas portuguesa e inglesa, histórias religiosas, peças de teatro, óperas, folclore, filmes, privilegiando aqueles que emotivamente a tocam.

Com este material inesgotável, a pintora (re)cria novas histórias que ficciona livremente a seu modo, à maneira dos surrealistas que cultivavam a capacidade que eles consideravam existir nas palavras para estas se gerarem de forma independente e autónoma⁵. Victor Willing, seu marido e cúmplice artístico para além de pintor, observa que «a imagética» presente na sua obra é «complexa» e «muito pessoal», evoluindo as suas histórias segundo uma «lógica própria» (Willing, 2004:18). É desta forma que chegam até nós as histórias de *O Príncipe Porco* e de *A Gata Branca* transformadas pela imagética da pintora⁶. Ambas as personagens, o porco e a gata, apresentam comportamentos e sentimentos humanos e transformam-se num belo príncipe ou numa linda princesa, sob o efeito do amor que por eles sentem um homem ou uma mulher apaixonados e do mesmo estatuto social.

5 A propósito do automatismo surrealista em Paula Rego, ver o estudo de Fiona Bradley «Narrativa Automática» in Paula Rego, Fundação das Descobertas – Centro Cultural de Belém, Livros Quetzal, SA, 1997.

6 A história de *O Príncipe Porco* trata da história fantástica de uma rainha que, por capricho de uma fada, dá à luz um príncipe que é meio humano, meio porco e que casa sucessivamente com três irmãs matando brutalmente as duas primeiras por não gostarem dos seus modos animalescos. As duas planeavam matá-lo e ele resolve matá-las primeiro na própria noite de núpcias. Entretanto, a terceira que o trata gentil e pacientemente consegue cativá-lo, quebrando o feitiço e assim o restituindo à forma original como um bonito príncipe. *A Gata Branca* possui uma história idêntica: uma princesa convertida em gata, cujo feitiço é quebrado quando um príncipe por ela se apaixona. Neste caso, o príncipe vive durante três anos no palácio da gata branca, apaixona-se por ela e é obrigado a cortar-lhe a cabeça e a cauda para conseguir anular o feitiço (Cf. Catálogo da Exposição *O Mundo Fantástico* de Paula Rego, Lisboa, Centro Comercial Colombo, 27 de junho a 27 de setembro de 2017).

No entanto, nos quadros de Paula Rego, eles conservam sempre a forma animal, ainda que as imagens do porco e da mulher revelem um forte erotismo, que mostra a sensualidade de ambos.

Entrevistada pelo crítico de arte, Alexandre Melo, a pintora afirma que a «história é que puxa a técnica» (Melo, 1994: 29.55-31.22) nunca se sabendo o que irá sair pois é a história que conduz, ficando depois «metida dentro da tinta» (*idem*: 15.13-15.50) podendo sugerir mais tarde, interpretações que surpreendem a autora e que ela nem imaginava que poderiam existir. Pinto de Almeida observa a continuidade temática relativamente às séries de oitenta e de toda a década de noventa, em que o culto do choque e da violência visual parece dominar «todo o seu espaço representativo ao modo de um exorcismo» ligado a aspetos da «*New Brit Art*» e a Dubuffet que não são estranhos ao surrealismo dos anos sessenta.

A imagem do cão nasceu de uma história de fadas, que uma amiga portuguesa lhe contou numa carta, sobre uma senhora de idade que vivia sozinha perto de umas dunas com os seus animais de estimação. Ela enlouquece com o som assustador do vento na chaminé, numa terrível noite de tempestade que ecoava nela como uma criança a chorar, encorajando-a a comer todos os seus animais. Estes estavam à volta da mesa comportando-se «como loucos» e ela, desesperada, corre atrás deles com a boca muito aberta comendo um após outro (Melo, 2004: 24.34-25.55). Paula Rego ficou impressionada pela descrição e decidiu produzir uma pintura com essa imagem, pedindo a Lila, sua modelo, que posasse à frente do espelho, agachada e rosnando, com o joelho a sobressair, escorchado e inchado. A autora explica: “Penso que a característica sensual, física do quadro vem de eu me ter, dessa forma, transformado num animal; mas eu tinha de ter um rosto e por isso pedi à Lila que fosse o meu modelo.” (McEwen, 1997: 212).

Desta forma, o desenho foi sendo executado de modo espontâneo com o pastel a escorregar sobre o papel. Na opinião de John McEwen, crítico de arte, foi esta violência que a pintora experimentou, enquanto desenhava, projetando-a sobre o papel com uma força tremenda, «interior e animal». Ele cita as palavras da autora:

«Quando apareceu a *Mulher Cão* foi um grande dia na minha vida, posso assegurá-lo» (McEwen, 2004: 76). E o mesmo completa esta afirmação, acrescentando que «a espontaneidade do método adaptava-se não só à excitação do momento como à ferocidade do tema», não existindo pincel entre a mão e a superfície, a qual desliza diretamente sobre a pintura como se fosse um escultor (*ibidem*).

Nestes quadros, a pintora parece rever-se nesta «mulher solitária, abandonada a um canto, contra a parede, mas que continua a lutar. Não pode fugir mas luta até ao fim, arreganhando os dentes e mordendo» (Macedo, 2010: 124).

Efetivamente, choca a tremenda bestialidade selvagem desta primeira *Mulher-Cão*, que surge em desmesura e brutalidade, a rastejar numa terra de ninguém, de olhos revirados e boca aberta pronta a devorar seja o que for ou a emitir um grito de profunda revolta contra a submissão e a solidão.

Creio tratar-se claramente de uma manifestação do «devir-animal» deleuziano. A intensidade sentida pela autora é deslocada, isto é, retirada do seu domínio, «desterritorializada», para ser «re-territorializada» na figura de uma mulher com um olhar e postura «roubados» à imagem do cão (Cf. Deleuze, 2004: 13-29).

A obra *Latindo* é a menor de todas e por isso «funciona como um contraponto rítmico quando são todas penduradas em conjunto» (Bradley, 2002: 74). Maria del Mar Manzano, estudiosa da obra da artista, comenta que, a partir desta obra, Rego passou a preocupar-se com o tamanho e disposição das pinturas nas exposições e igualmente durante a sua execução, para que elas pudessem interagir mas com as outras de modo a enfatizar a sequência visual da narrativa. A postura canina da mulher retratada acentua o seu sofrimento e sublevação.

A figura do *Cão Mau* retrata «a humilhação, o amor, a lealdade, a cumplicidade tácita das mulheres, o seu silêncio, um certo masoquismo no amor e na traição...» (Macedo, 2010: 124). Nesta figura, a mulher parece ter sido violentamente empurrada da cama por mau comportamento, o que contrasta com a delicadeza surpreendente da renda preta a sobressair na perna musculada. A nudez, por vezes abjecta e insuportavelmente humana destas figuras femininas, evoca a mágoa, a humilhação, o

erotismo bem como a expectativa, a renúncia e a violência vividas em situações de grande intimidade. Tal como em *Latindo*, pintura já referida, em *Focinhar*, a mulher assemelha-se ainda mais ao cão, exprimindo na sua postura animalesca toda a revolta, a raiva e o desânimo que a possui.

Em *Mulher-Cão* não existe moral, mas apenas uma expressão de sentimentos por vezes contraditórios. O humor irónico de Paula Rego poderá funcionar como compensação para a falta de liberdade existente.

Por outro lado, observa-se nestas obras uma coexistência paradoxal entre o grotesco e o sublime sem que nenhuma delas sobressaia, permitindo múltiplas interpretações da parte do público (Manzano, 2008: 232).

Para além de *Mulher-Cão* ser uma obra de referência nesta pintura, ela prova também que nos anos noventa alguma coisa de fundamental tinha mudado na cultura portuguesa, passando a revelar algo que antes estava escondido:

A série *Mulher-Cão*, de 1994, é porventura um dos conjuntos pictóricos mais impressionantes que provam a veracidade destas palavras. As imagens desta série são poderosamente transgressivas a diferentes níveis. São representações liminares da condição humana simultaneamente como fêmea e animal, tornando visível a tensão entre instintos básicos e emoções sublimes, auto-defesa e ataque, medo solidão e miséria, imagens que relevam ao mesmo tempo da abjecção mais profunda e do desalento extremo. (Macedo, 2010: 124)

Tal como em Luiza Neto Jorge, o terreno em que se constrói a identidade é de luta e os processos e técnicas utilizados são violentos, o que permite a recuperação da força física de que falava o fundador do surrealismo. Associado à violência, o desejo de destruir é algo que Bataille referia como primeira motivação para a arte, igualmente presente na escrita jorgiana de «Recanto Seis» de *Dezanove Recantos* ou em outros poemas, como em *As Casas* ou *Difícil Poema de Amor*. A atitude da mulher-cabra é sempre a de uma mulher ativa, agressiva e desafiadora enquanto a animalidade de Paula Rego apresenta oscilações revelando, por vezes, uma grande passividade. De

facto, nas primeiras pinturas da série *Mulher-Cão* o erotismo é agressivo, visceral e sexual, traduzindo raiva e vingança atenuando-se progressivamente num «movimento de domesticação progressiva». Por isso, nos quadros seguintes, associa-se cada vez mais ao sofrimento da espera e à própria resignação (Almeida, 2006:9). Nesta série, a metamorfose é incompleta e somente externa, nela se inscrevendo a «monstruosidade». De olhar animalesco, postura e comportamento caninos, a mulher não se transforma fisicamente em cão mas “devém” animal, de forma não menos intensa do que a utilizada por Luiza Neto Jorge. Igualmente, em *Estudo para a Metamorfose de Kafka* – a mais impiedosa caracterização animal desta pintura –, o protagonista não se metamorfoseia em inseto e apenas se torna ou devém inseto. Por outras palavras, nos casos referidos, a condição de devir-animal dimensiona-se dentro do próprio corpo e consciência como comportamento, crispação ou abandono a uma condição imaginária sendo «*internalizada*» e vivida sobretudo como uma dimensão corporal interna (Cf. Almeida, 2006: 26).

Há ainda outros trabalhos em que entram animais, como por exemplo, a série *Avestruzes Dançarinas*, pinturas a pastel de 1995, que dialoga com o cinema e a dança. Elas poderão ser vistas como a face passiva da *Mulher-Cão*, através da ideia, vulgarmente associada à avestruz, de esta esconder a cabeça para não ver o que magoa e assim não sofrer. Inspirada em *Fantasy* da Walt Disney, as tartarugas são substituídas pelos deselegantes e desgraciosos pássaros não voadores, talvez planeando o seu metafórico e, à partida, mal sucedido voo para fora de um mundo indesejado. A dramaticidade de cada corpo é evidente e a animalidade não domesticada pela cultura e tradição artística acentua a rudeza e imperfeição facilitando a identificação do público com cada uma das personagens.

Apesar das diferenças existentes entre Luiza Neto Jorge e Paula Rego, ambas são fiéis aos princípios que sempre as animaram, apontando sentidos que demonstram que o exercício da escrita e da pintura, perspetivado por um olhar feminino, muito mais do que uma tradição artística ou exercício formalista, é um instrumento que

possibilita a interrogação que põe em causa as zonas mais íntimas, secretas, clandestinas e por vezes sórdidas da complexa comédia humana.

Bibliografia

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2006) *Paula Rego ou a Comédia Humana*. Lisboa: Editorial Caminho.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970) *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.

BÉAR, Henri et CARASSOU, Michel (1984) *Le Surréalisme* (1992). Paris: Hachette.

BRADLEY, Fiona (1997) «Narração Automática» in *Paula Rego* (tradução de Teresa Ramos). Lisboa: Centro Cultural de Belém e Tate Gallery Liverpool: 9-33.

_____ (2002), *Paula Rego* (tradução de João Pedro de Andrade). Lisboa: Quetzal Editores/Bertrand Editores.

BRETON, André (1920) *Les Champs Magnétiques in Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard.

CAMEIRA, Maria João (2014) *A transfiguração do Feminino na Poesia de Luíza Neto Jorge* (dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1982) *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.

DELEUZE, Gilles (2003), *Lógica do sentido* (tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes). 4.^a edição. São Paulo: Perspectiva.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2003) *Kafka Para uma Literatura Menor* (tradução e prefácio de Rafael Godinho). Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles / PARNET, Claire (2004) *Diálogos* (tradução de José Gabriel Cunha). Lisboa: Relógio d'Água.

Éluard, Paul (1968) *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme in Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

FERNANDES, João / ROSENGARTEN, Ruth / LIVINGSTONE, Marco (2004) *in Paula Rego* (tradução de Sofia Gomes e Maria Ramos). Porto: Museu Serralves:11-17 e 18-47.

GIL, José (2006) *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água.

GUSMÃO, Manuel (2010) *Tatuagem e Palimpsesto da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

JORGE, Luiza Neto (1993) *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

KAYSER, Wolfgang (1986) *Grotesco – Configuração na Pintura e na Literatura* (tradução de J. Guinsburg). S. Paulo: Editora Perspectiva.

KLOBUCKA, Anna (2009) *O Formato Mulher, A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.

MACEDO, Ana Gabriela (2010) *O Poder da Visão*. Lisboa: Cotovia.

MAFFEI, Luís (2008) «O Longo Animal que é Luiza Neto Jorge» *in Subjectividades e Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Célia Pedrosa e Ida Alves (organizadoras). Rio de Janeiro: 7Letras:186-194.

MANZANO, Maria del Mar Vasquez (2008), *O Poder do Universo Artístico de Paula Rego* (tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte).

MELO, Alexandre (1994), *Entre Quadros* (entrevista concedida por Paula Rego com realização de Olga Ramos) Centro Cultural de Belém. Lisboa e consultada em <https://www.youtube.com/watch?v=kXE9jHIGAx8> (3 /09/2017)

McEWEN, John (1997), *Paula Rego*, 2nd edition. London: Phaidon Press.

_____ (1992) *Paula Rego* (tradução de Alberto de Lacerda). Lisboa: Quetzal Editores.

POMAR, Alexandre (2004) *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas* (tradução de Sofia Gomes e Teresa Ramos), Coleção Arte Contemporânea / Público / Serralves: pp. 94-96.

RIBEIRO, Anabela (2016) *Paula Rego por Paula Rego*. Lisboa: Círculo de Leitores.

ROSENGARTEN, Ruth [organização] (2004) *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas* (tradução de Sofia Gomes e Teresa Ramos), colecção Arte Contemporânea / Público / Serralves Fundação.

MANZANO, Maria del Mar Vasquez (2008), *O Poder do Universo Artístico de Paula Rego* (tese apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte).

MELO, Alexandre (1994), *Entre Quadros* (entrevista concedida por Paula Rego com realização de Olga Ramos) Centro Cultural de Belém. Lisboa e consultada em <https://www.youtube.com/watch?v=kXE9jHlGAx8> (3 /09/2017)

Documentário

Paula Rego, Histórias e Segredos. Direção: Nick Willing. Produção: BBC Mark Bell & Kate Townsend. Reino Unido: Kismet Film Company, cores, 92 m: 2016.

Exposição

Catálogo da Exposição: *O Mundo Fantástico de Paula Rego* (curadoria de Catarina Alfaro) Centro Comercial Colombo. Lisboa: 27 de junho a 27 de setembro de 2017.